

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff*. — Verlag der *M. DuMont-Schauberg'schen* Buchhandlung.

Nr. II.

KÖLN, 17. März 1855.

III. Jahrgang.

Stimmen der Kritik über Richard Wagner.

I.

Die Zuversicht, mit welcher das einzige kritische Organ in Deutschland, welches für R. Wagner consequent Propaganda zu machen sucht, die leipziger Neue Zeitschrift für Musik, mit vollen Backen behauptet, der Boden sei für das Wurzeln und Gedeihen des Kunstwerkes der Zukunft vollständig gewonnen und der Sieg der neuen Grundsätze unzweifelhaft entschieden, beruht eintheils freilich wohl auf Selbstverblendung, anderentheils aber auf der Voraussetzung, dass das Publicum die entgegengesetzten Ansichten und gewichtigen Stimmen, welche von Männern ausgehen, die tiefer schöpfen als von dem Schaum der Oberfläche, gar nicht kenne. Dieses Letztere ist allerdings eine Thatsache, die sich erstens daraus erklärt, dass die grosse Menge die wissenschaftlichen Werke, in welchen jene Ansichten aus einander gesetzt werden, nicht lies't, sondern sich mit den Zeitschriften und Tages-Feuilletons begnügt, ja, selbst unter diesen meist nach denen greift, die dem Bedürfnisse des Lesers, sich zu unterhalten, mehr entsprechen, als dem Triebe, sich zu belehren. Zweitens hütet sich aber auch die Propaganda und ihr Organ, auf die Existenz solcher entgegengesetzten Meinungen und ihre Begründung aufmerksam zu machen; sie ignorirt, was bekanntlich viel bequemer ist, als zu widerlegen; sie posaunt, was wiederum leichter ist, als kritisch und logisch zu überzeugen, und das alte Sprüchwort: *Calumniare audacter*, hat sie sich in den Grundsatz übersetzt: „Lobpreise nur dreist drauf los, es bleibt doch immer etwas davon hangen.“

Praktisch wird dann die systematische Anpreisung durch Aufnahme falscher Zeugnisse über die enthusiastische und glänzende Aufnahme der Wagner'schen Opern in allen möglichen Städten zu fördern gesucht. Wir werden Beweise von dieser Praxis liefern. Zunächst aber wollen wir einige der bedeutendsten kritischen Stimmen gegen das Kunstwerk der Zukunft in diesen Blättern wiederhallen lassen und die Orte angeben, wo ihre ausführliche Rede zu

vernehmen ist. Auch ist es unsere Pflicht, dadurch die Ehre abzuweisen, welche uns Herr Rob. Goldbeck (wie es scheint, auch einer von den Musikern, die unter die Schriftsteller gegangen sind) in seiner Correspondenz in dem pariser Blatte *L'Europe artiste* vom 21. Januar erzeigt, als wäre die von uns herausgegebene Zeitung die einzige Oppositions-Stimme in Deutschland gegen das Drama der Zukunft!

Wir wenden uns zunächst zu Julian Schmidt, der im zweiten Theile seiner „Geschichte der deutschen National-Literatur im neunzehnten Jahrhundert“, einem trefflichen Buche, das reich an gründlicher Kritik des Einzelnen, noch reicher an geistvollen Schilderungen der verschiedenen Literatur- und Cultur-Perioden unseres Jahrhunderts ist, sich über R. Wagner und dessen Bestrebungen ausspricht. Wir geben aus dem betreffenden Abschnitte aus dem VIII. Capitel („Literarische Tendenzen in der deutschen Kunst“) dasjenige, was Wagner betrifft, auszugsweise, machen aber jeden Gebildeten, den die Entwicklung der Kunst interessirt, auf das ganze Capitel aufmerksam.

„Richard Wagner geht mit den literarischen Tendenzen der neuesten Zeit im Guten wie im Schlimmen Hand in Hand. —

„Was er unter Demokratie versteht, hängt mit der historischen nicht im Entferntesten zusammen. Sein Princip beruht auf jenem für exclusive Naturen berechneten Idealismus der Künstlerwelt, den das Athenäum, die Europa und die übrigen Zeitschriften der romantischen Schule verkündeten. Gleich ihnen predigt Wagner die Ablösung des Künstlers von allen praktischen Interessen, — — gleich ihnen verhöhnt er die Bourgeoisie und stellt ihr ein ideales Publicum, welches er Volk nennt, entgegen. Dieses Volk vereinigt die widersprechendsten Anforderungen in sich: Hochherzigkeit der Gesinnung und Freiheit von allen weltlichen Bedürfnissen, Gefühl der Noth und Verständniss für alle Subtilitäten einer feinern Empfindung. Er definirt es als Inbegriff aller der Menschen, die eine gemeinsame Noth vereinigt, und dieses Volk will er durch die heitere und edle Kunst erheben und läutern. Das Volk in Noth verlangt aber

eine handgreiflichere Kost; es hält sich an das Christentum oder an den Communismus. Das Volk in Noth ist nicht die Welt, in der die Symbole jener vornehmen Kunst ihre Stätte finden. — Die Symbole des Kreuzes und der Guillotine versteht es; aber mit den Mythen vom Schwanenritter und vom Venusberg, mit den Mysterien vom heiligen Gral und von den Nornen hat es nichts zu schaffen.

„Aus den „freien Gemeinden“ ging das Dogma von der Identität der Religion, der Kunst und der wirklichen Gesellschaft hervor, so wie von der Identität aller Künste — Wiederholungen der Weissagungen von Novalis, Schleiermacher u. A. — Danach fordert Wagner für sein Kunstwerk der Zukunft das Zusammenwirken aller Künste, die bisher ein selbstständiges Gedeihen gehabt. Aber diese Forderungen widersprechen sich: 1) die reichere Entfaltung der Musik verlangt eine gewisse Enthaltsamkeit der Poesie; 2) die detaillierte Entfaltung der Charaktere und Leidenschaften lässt eine weitere musicalische Bearbeitung nicht zu, weil der dramatische Realismus und der musicalische Idealismus sich in ihrer Ausbildung einander ausschliessen; 3) Wagner's geträumte Oper schliesst eben sowohl die poetische Detaillirung der Situationen und Charaktere aus, wie die virtuose und in sich selbst abgerundete Entfaltung der musicalischen Mittel; eben desshalb kann sie jene anderen Kunstformen nicht absorbiren, sondern muss sie neben sich bestehen lassen, das Drama eben so gut wie die Symphonie und das Oratorium.

„Die wahre Kritik geht darauf aus, die Kunstformen streng von einander zu sondern und dadurch rein zu halten. Die romantische Kritik dagegen geht auf die Vermischung, die, weil sie widerstrebende Zwecke vereinigen will, zu keiner endlichen Gestaltung führt. So bei Wagner, der nicht bloss in seiner Tendenz, sondern auch in der Methode seiner Kritik im höchsten Grade Romantiker ist — er regt, wie die Schriften der romantischen Schule, überall an, gibt aber nirgends dem Urtheil einen klaren, fassbaren Halt; — wir folgen oft gespannt seiner Darstellung von Uebelständen, seinem Gedankengange, aber wo wir Aufschluss erwarten, bricht er plötzlich ab. — An ruhiger, sonnener Auseinandersetzung fehlt es ganz und gar — die Hast und Willkür verwirrt uns, anstatt uns aufzuklären — und immer scheint die falsche Vorstellung durch, mit der Tendenz sei die Hauptsache abgethan. Ein Uebertreiben der geistigen Ansprüche geht fast immer Hand in Hand mit einem Mangel an Productivität. — Nach Wagner haben wir uns bisher nur mit der Idee gewiegt, als hätten wir über-

haupt eine Kunst; sie kann erst in dem „Kunstwerke der Zukunft“ erblühen.

„In diesem soll nun, wie Wagner will, was früher Zweck war, sich bescheiden, Mittel zu werden, also Musik, Malerei, Tanz u. s. w. nur Mittel, durch welche sich die Poesie äussern soll; diese, die Poesie, soll nicht nur der eigentliche Zweck, sondern auch die schöpferische Kraft sein; die musicalische Ausführung soll unbedingt aus dem poetischen Inhalt hervorgehen, der nothwendige Ausdruck desselben sein und nichts Anderes geben, als ihn. — Nehmen wir nun aber das Wort Poesie in seiner höheren Bedeutung, als synonymen Ausdruck für Kunst überhaupt, so wird man doch nicht läugnen können, dass sie nach Verschiedenheit der sinnlichen Organe auch verschiedene Formen annehmen muss, die sich unmöglich einander decken. Die Kunst, die Beethoven zu seiner Fidelio-Arie u. s. w. befähigt hat, ist doch eine andere, als die Kunst Shakespeare's, und das Eine ist aus dem Anderen nicht herzuleiten. Es geht uns hier wie bei jeder Verallgemeinerung: wir verlieren uns zuletzt in leere Phrasen.“

Der Verfasser fasst, nachdem er mit Wagner als Kritiker und theoretischem Schöpfer fertig ist, ihn als Dichter und Componisten ins Auge. Zunächst seine Stoffe. Auch Wagner konnte dem allgemeinen Experimentiren in der Musik nicht entgehen; er steht ganz in seinem Zeitalter und wettetfert mit Meyerbeer „im Mangel an innerer Wahrheit und im Vorherrschen der reflectirten Bildung über den Instinct“. Seine erste Oper, „Rienzi“, gehörte dem historischen, seine zweite, „Der fliegende Holländer“, dem phantastischen Genre an. Die erstere verläugnete er seitdem — sie brachte ihn auch in gar zu nahe Berührung mit Meyerbeer! —, die letztere jedoch erkennt er, als seiner eigenthümlichen Richtung entsprechend, an; wir Anderen aber können sie nur als einen Ausfluss des Bestrebens des Zeitalters halten (welches sich auch in der Neigung der Dichtkunst zum Mystischen offenbarte), den künstlerischen Mittelpunkt der Oper in dem Uebernaturlichen, in den Wundern und Erscheinungen und in der durch diese hervorgerufenen Stimmung zu suchen. Daraus erwuchsen Spohr's Faust 1814, Weber's Freischütz 1821, Euryanthe 1823, Oberon 1826, Marschner's Vampyr 1828, Meyerbeer's Robert der Teufel 1830, Marschner's Hans Heiling 1833, und zuletzt Wagner's fliegender Holländer 1843.

Im Grunde genommen, steht Wagner noch immer auf diesem Standpunkte und befindet sich in Uebereinstimmung mit der romantischen Schule. „Er findet nur im Mythus

den richtigen Vorwurf für das Drama — und sein Hauptfehler liegt darin, dass er mehr auf die mit dem Stoff zu verbindende symbolische Bedeutung, als auf das Thatsächliche der Sage Gewicht legt. Der Supranaturalismus in der Poesie kann nur schädlich wirken; denn in der Kunst ist nur das im Rechte, was wirklich dargestellt wird. Wagner geht aber in seiner supranaturalistischen Richtung in jedem neuen Werke weiter [er treibt auch dies, wie alles Andere, auf die Spitze].

„Der fliegende Holländer geht zwar von einem übersinnlichen Motiv aus, aber die Behandlung der Sage ist doch individuel — einzelne Scenen sind mit grossem dramatischem Verstand ausgeführt.

„Im Tannhäuser geht die Symbolisirung schon weiter. Die dramatische Dialektik ist in das Reich der übersinnlichen Ideen verlegt. Der Gegensatz zwischen der heidnischen und der christlichen Liebe knüpft sich nur zufällig an eine ziemlich unbedeutende Persönlichkeit. Die Menschen sind in diesem Stücke gleichgültig, sie sind nur die Träger von Ideen. Trotzdem ist die Behandlung so geschickt auf die Sinnlichkeit berechnet, dass wir uns über den Supranaturalismus hinwegsetzen und uns in der phantastischen Welt zu Hause fühlen. [Das hat uns und gar Vielen bei dem besten Willen doch nur theilweise gelingen wollen.]

„Dagegen ist im Lohengrin ein weiterer Schritt ins Reich des Uebernatürlichen, dem wir nicht mehr folgen können, weil das Motiv einer ganz bestimmten sittlichen Voraussetzung angehört, die nicht mehr die unsrige ist. Das erregende Motiv des Stückes beruht darauf, dass Elsa sich verpflichtet, ihren Mann niemals zu fragen, wer er sei, und dass, als sie ihn fragt, er sich augenblicklich entfernen muss. Das ist gegen die menschliche Natur. Das Weib hat das Recht und die Pflicht, ihren Mann zu kennen, und wenn man uns die Geheimnisse des Grals dagegen vorhält, um uns zum Schweigen zu bringen, so sind diese für uns eben so wenig eine Autorität, als die Legenden von Wischnu und Brama. Die Motive gehen aus dem Menschlichen heraus — [das begreift jeder gesunde Menschen-Verstand, und die Schwärmerei Wagner's, mit welcher er, wie er selbst sagt, im Lohengrin endlich den reinen Menschen und in Elsa das wahre, von ihm sein ganzes Leben hindurch ersehnte Weib gefunden hat, erscheint doch gar naiv!] — es ist nicht von einer wirklichen Entfaltung menschlicher Leidenschaften und Empfindungen die Rede, sondern von mystischen Gegensätzen, die ein bloss äusserliches Verhältniss zu einander haben*).

„In Folge dessen geht auch die Musik nicht darauf aus, uns unmittelbar fortzureissen, sondern uns in einer ahnungs- und geheimnissvollen Spannung zu erhalten. Nur die contrastirenden Ideen, die durch bestimmte melodische Motive ausgedrückt werden, sind in ein kunstvolles Wechsel-Verhältniss zu einander gesetzt, nicht die Personen. Dieser Supranaturalismus ist um so merkwürdiger — auch hier trägt wieder der christliche Himmel mit seiner spiritualistischen Reinheit den Sieg über die sinnliche Heidenwelt davon, ganz wie im Tannhäuser —, als Wagner in seinen Kritiken den christlichen Spiritualismus mit Leidenschaft bekämpft. Lässt man sich aber einmal in Symbole und Allegorien ein, so geht der Sinn derselben bald in sentimentale Stimmungen und endlich in Tändelei verloren. Schon im Texte ist von ausgeführten Gedanken nicht die Rede; es sind ganz allgemein gehaltene lyrische Empfindungen, die häufig genug in den conventionellen Klingklang auslaufen. Eine Charakteristik der einzelnen Figuren oder eine durchsichtige Motivirung der Situationen ist nicht einmal versucht.

„Mit der musicalischen Ausführung ist es im Grunde eben so. So wie seine Erklärung, man könne in den neuen Sprachen keinen Vers machen, ein rein individuelles Geständniss ist, so geht auch seine Gleichgültigkeit gegen melodische Erfindung aus dem dunkeln Gefühle seiner Unproductivität hervor. Man sieht überall die Reflexion durch. — Wie es bei übertriebenem Spiritualismus fast immer der Fall ist, so wendet auch Wagner zur Ausführung seiner übersinnlichen Zwecke lauter grobsinnliche Mittel an. Er verfährt zwar darin geschickter, als Meyerbeer; er sucht für seine Decorationen und Verwandlungen, für seine Choräle und Hirtenlieder, für seine Märsche und Aufzüge irgend eine passende Veranlassung; aber am Wesen der Sache wird dadurch nichts geändert. Er versteht es sehr gut, durch geschickte, freilich oft auch sehr coquette Instrumentation die Phantasie zu erregen und zu spannen; aber wo der wirkliche Ausdruck einer bleibenden starken Stimmung und Leidenschaft erwartet wird, da versiegt seine Kraft, und er gibt Trivialitäten, mit barocken Einfällen vermischt [und steht alsdann weit unter Meyerbeer].

„Selbst in Beziehung auf den Ausdruck des dramatischen Inhalts, der nach seinem Grundsätze der höchste Zweck der Opernmusik ist, erreicht er diesen Zweck nur sehr einseitig. Er charakterisiert immer nur einzelne vorübergehende Situationen, unruhige Momente u. dergl.; zu einer

hengrin in den Grenzboten (1854, Nr. 3) und in unserer Zeitung 1854, Nr. 5, vom 4. Februar v. J.

*) Vergl. die Ausführung dieser Sätze in dem Artikel über Lo-

Charakteristik der Figuren, wie so glänzend bei Mozart, kommt es bei ihm keineswegs; statt deren giebt er uns kurze Motive, die er bei jedem neuen Eintreten derselben Person oder des nämlichen Gedankens wiederholt. Das ist freilich die wohlfeilste Art der Charakteristik; denn sie ist ganz äusserlich und im Grunde bloss auf das Gedächtniss berechnet.

„Der angeführte Grundsatz aber, dass der vollständige Ausdruck des dramatischen Inhalts das Höchste in der Musik sei, ist falsch. Der Ausdruck darf immer nur das untergeordnetste Moment der Kunst sein, die Hauptsache bleibt immer, was der Künstler [*qualitate qua*] eigentlich uns giebt, und das wird denn doch wohl auf dasjenige hinauskommen, was Wagner sehr geringschätzig absolute Musik nennt [mit anderen Worten: in dem musicalischen Kunstwerke wird doch wohl die Musik die Hauptsache sein]. — Seine eigene Unfähigkeit, einen grossen musicalischen Gedanken festzuhalten, seine Methode der musicalischen Ideen-Association, die stark nach Mosaik-Arbeit aussieht, und seine Nichtachtung der musicalischen Kunstformen sind noch keine Beweise für seine Ansichten. Eben so wenig der momentane Eindruck seiner Opern auf die Masse (die Handgreiflichkeit seiner Absichten des Ausdrucks macht seine Musik eben so populär, wie die Meyerbeer'sche): das Volk begeistert sich in derselben Weise für Flotow und für Meyerbeer, wie für Wagner, und eigentlich auch aus demselben Grunde.“

Zweite Parallel.

Die musicalische Kritik unserer Zeit.

Man erinnert sich, wie der Verfasser des Aufsatzes „Die gegenwärtige hohe Orchester-Stimmung“ schon in der Randnote in Nr. 8 auf die harmonischen Verhältnisse der musicalischen Kritik — als sich zunächst entgegenstellende Parallel — hingewiesen, so lange die leipziger Allg. Musik-Zeitung unter Redaction von Friedrich Rochlitz das alleinige kritische Tribunal für ganz Deutschland gewesen. Die Kritik war in der Weise harmonisch — übereinstimmend — wie die Blas-Instrumente unter einander, so lange diese aus Einer und derselben Fabrik fast für ganz Deutschland hervorgegangen waren. Wie hier die gleiche Tonhöhe in allen Orchestern sich als erfreuliches Ergebniss kund gab, so war es dort die allgemeine Geltung der Urtheile weit über Deutschlands Gränzen hinaus.

Diese allgemeines Vertrauen erweckenden Zustände in der Kritik, bewirkt von einer Anzahl gesinnungstüchtiger

Männer, hochgeachtet zugleich durch ihre Lebensstellung, dauerten ungetrübt bis zum Erscheinen der berliner Musik-Zeitung, unter Redaction von A. B. Marx, 1824. Als bald trennten sich Meinungen und Urtheile in oft entgegengesetzter Richtung. Während zu Leipzig mit dem von ehrwürdigen Lehrern musicalischer Kunsthissenschaft verfassten Buche zur Hand, ruhigen und gemessenen Schrittes, aber in etwas nüchternem Stile über neue Werke geurtheilt ward, erging man sich zu Berlin in dichterischen Bildern und kunstphilosophischen Theoremen, dies häufig noch in so arger Weitschweifigkeit, wie diese in musicalischer Literatur bis dahin nicht da gewesen*). Der Samen des bald nachher aufgeschossenen, Alles überwuchernden „neumodischen Lehrjammers“ keimte bereits in dieser Zeitung, der es an Theilnahme nicht gefehlt, denn das Auftreten in so ungewohnter Weise vermochte nicht wenig zu imponiren. Marx war der erste Herold des „Fortschrittes“, wofür die Kunstgeschichte ihm einstens das verdiente Monument zu setzen nicht vergessen dürfte. Sein berliner Organ erreichte mit 1830 sein Ende. Mittlerweile hatte das leipziger angefangen, in Haltung und Bedeutung zu sinken. Warum? Das wissen vielleicht die italiänischen Correspondenten, vielleicht auch noch die in der Nähe darauf Einfluss gehabt habenden Personen.

1834 begann Robert Schumann zu Leipzig seine kritische Wirksamkeit. Eusebius und Florestan in Einer Person, meinte es Schumann mit der Sache redlich und ernst. Das Auftreten geschah mit weit weniger oratorischer und dichterischer Emphase, als einst in Berlin, auch wurden die Dinge nicht gewaltsam vorwärts gedrängt; überhaupt verstand man es, sich stets in achtungswerther Bescheidenheit zu halten. Jedoch anstatt kerniger, auf gesunde

*) Das jüngste Zeugniss von beängstigender, weil athembemehmender Weitschweifigkeit giebt sich Herr Prof. Marx in seinem neuen Buche: „Die Musik des 19. Jahrhunderts und ihre Pflege.“ Ist es wohl denkbar, dass das Wortgepränge noch weiter getrieben werden könne?! Ein didaktisches Werk — für Lehrer bestimmt — auf 36 Druckbogen, dessen eigentlicher Kern keiner zwölf bedurft hätte. Unter dem massenweise aufgehäuften, ästhetischen und philosophischen Schutte ist in unseren Tagen schon so manches gute Talent begraben worden und wird es fortan noch werden. Wie glücklich ist doch das 18. Jahrhundert zu preisen, dass es keine schwatzenden Kunst-Philosophen gehabt! Die Talente konnten sich darum nach Maassgabe der Umstände ungehindert entwickeln und zu Männern der That heran reifen, die wir jetzt als Classiker verehren. Und diese Männer der That fanden zu ihrer Ausbildung nichts vor als einige Schulbücher und — grosse lebende Beispiele. Bedenkt das, ihr dick- und dünnleibigen Fortschritts-Schreier und Kunstschwätzer des 19. Jahrhunderts!

Anschauung, rein wissenschaftliche Basis und Erfahrung gestellter Kritik, die absicht von unwesentlichen Nebendingen, möglichst kurz und bündig sein will, um von Jedermann verstanden zu werden, bekam der Leser der Neuen Zeitschrift für Musik — die R. Schumann gegründet — meist Träumereien und Phantasieen, oft genug noch transzendentale Inhalts, zu Gesicht. Die Aufgabe der Kritik, die vor Allem belehren soll, nicht unterhalten, ward verkannt; — nicht zu verwundern: denn die dabei thätigen Kräfte gehörten alle dem jugendlichen Alter an. Gleichzeitig begann das Virtuosenthum, in Massen seinen Umzug zu halten. Dieses gab den Haupt-Impuls, dass nicht nur alle belletristischen, sondern leider auch alle politischen Zeitungen der musicalischen Kritik mehr als ehemals ihre Spalten öffneten. Die Pfuscherei in der Kritik begann in grossem Stile. Sie setzte eine Legion von Fäden in Thätigkeit, die alle gut honorirt wurden. Von da ab war allgemeine [?] Geschmacks-Verderbniss und Bestechlichkeit ein *Fait accompli*.

Das Uebel stieg noch höher, als nicht wenige Musik-Verleger — bloss im Interesse der Kunst und des Publicums! — für gut fanden, sich kritische Organe unter verschiedenen Titeln beizulegen, um ihre grösstentheils werthlosen Verlags-Artikel desto freier und frecher anempfehlen zu können. Hierbei ist besonders bemerkenswerth, dass dies zumeist unter Verantwortlichkeit der Herren Verleger selber geschieht, weil zu solch verächtlichem Geschäfte kein ehrenhafter, kunstwissenschaftlicher Mann als Redacteur sich hergibt. Daher sehen wir die Mehrzahl der in Deutschland bestehenden Musik-Zeitungen ohne die nothwendige Autorität eines namhaft gemachten Redacteurs an der Spitze*). Die Corruption hat somit auch für Deutschland den höchsten Grad erreicht, so zwar, dass mit Verstimmung der Instrumente, der Gemüther und Sinne es dahin gekommen, dass keine Stadt mehr in Sachen der Musik ein sicheres, übereinstimmendes Urtheil hat. Ja, es gibt Städte, in denen die Kunst-Kritik in allen Fächern wie ein Gewerbe betrieben und gegen Angriffe von den Behörden in Schutz genommen wird. Da werden kritische Beurtheilungen über Schauspielkunst, Musik u. s. f. auf Bestellung angefertigt und in der Regel *praenumerando* honorirt — Zustände, die nicht bloss den ästhetischen Sinn, sondern auch Gefühl für Wahrheit und Recht in der Bevölkerung in Frage stellen, Zustände, die Jedermann

kennt und bespöttelt, und die dennoch bestehen und prosperiren — seit beinahe einem Menschenalter!! Eine der Städte heisst Frankfurt am Main.

Noch grösseren Flächenraum werden diese scheusslichen Zustände gewinnen, wenn noch die hochrenomirten Pianoforte-Fabriken, dem Beispiele der Musik-Verleger folgend, gleichfalls Journale erscheinen lassen — versteht sich, auch nur im Interesse der Kunst und des Publicums. Vorgänge auf der münchener Industrie-Ausstellung lassen die Ausführung dieses „längst gefühlten Bedürfnisses“ bald erwarten.

Endlich das Schisma zwischen der historischen und der neuromantischen Schule in der Oper, durch Richard Wagner herbeigeführt und durch seine Jünger weiter gefördert. Wie sehr hat auch dieses die Grundsätze, auf denen eine unparteiische, vernünftige Kritik beruhen soll, um Glauben und Vertrauen zu erwecken, noch weiter verrückt! Welch unerquickliches und betrübendes Schauspiel bieten uns diesfalls die Expectorationen in der Neuen Zeitschrift für Musik dar, wobei Liszt mit einer grossen Rolle spielt! Hatten wir im Verlaufe zweier Jahrzehnte vielfach Gelegenheit, zu bedauern, dass der so begabte Mann keinen besseren Gebrauch von seinen Fähigkeiten zum Vortheil echter Kunst zu machen bestrebt ist, so geht es uns jetzt wieder so mit seiner schriftstellerischen Thätigkeit. War es dem reproducirenden Künstler am Pianoforte nur selten möglich, seine excentrische Subjectivität im Vortrage classischer Musik in ästhetischen Schranken zu halten*), so sehen wir dasselbe Spiel wiederum in seinen kritischen Aufsätzen. Wenn man den überschwänglichen Missbrauch mit dem Pedale und den dynamischen Zeichen [?] in seinen Vorträgen mit dem verschwenderischen Gebrauche der Tropen, Metaphern, Hyperbeln und den übrigen Redefiguren in seinen Aufsätzen in einen Vergleich bringen wollte, so wären die schriftstellerischen Ergüsse des Herrn Liszt vielleicht nicht unpassend gezeichnet. Ausschweifende Phantasiebilder, wie unter Anderen eines, Frau Clara Schumann betreffend: „Sie drang mehr und mehr nach dem Aequator, um inmitten

*) Es scheint, dass unser geehrter Mitarbeiter entweder niemals Vorträge classischer Compositionen, wie der Concerte und der Sonaten von Beethoven, F. Schubert, C. M. von Weber, ja, selbst von Hummel, durch Liszt gehört hat, oder dass er sich grundsätzlich gegen eine vollkommen berechtigte Kunst-Erscheinung, gegen das Virtuosenthum im künstlerischen Sinne, abschliesst. Uns werden jene Vorträge, namentlich des *Es-dur-Concerts*, der Sonaten Op. 101, 106, 110, 111 von Beethoven, unvergesslich sein — kein Künstler vermag so wie Liszt die absolute Correctheit mit der Genialität der Reproduction zu vereinigen.

Die Redaction.

*) Die Berliner, die Wiener, die Rheinische, die Süddeutsche Musik-Zeitung, die Signale und andere noch erscheinen alle unter so genannter Verantwortlichkeit der Verleger!!

der Flammen der Kunst zu athmen", gehören noch lange nicht zu den auf der höchsten Spitze der Hyperbel flatternden, bombastischen Unsinn ausdrückenden.

Bisher hat das geistreich sein wollende Feuilletonisten-Geschwätz nach französischen Mustern die Spalten deutscher Musik-Organe noch nicht gefüllt. Die Ehre des Vortrittes war Liszt vorbehalten. Wahrlich, Göthe, Tieck, Gutzkow, Dingelstedt und so viele Andere, die es nicht verschmähen, in schlichtem, verständlichem Deutsch — ohne Phrasen-Geklapper — über wichtigere Dinge zu schreiben, als Liszt, haben für diese neue Acquisition der musicalischen Kritik kein Muster in der Ausdrucksweise hinzustellen vermocht! Wenn diese Jünger und Apostel Wagner's glauben, das Spiel schon gewonnen zu haben, wie sie sich geberden, so sind sie in grossem Irrthume. Die Wahrheit wird auch in diesem Falle obsiegen, und diese ist nicht auf ihrer Seite.

Wie die grauenhaft durch einander geworfenen Dinge im Augenblick stehen, so ist die deutsche Kritik gegen die französische nur in Einem Punkte noch zurück, in der Geschicklichkeit (oder Frechheit?) nämlich, für eine ansehnliche Jahres-Bestallung Ruhm zu machen — in grossen Blättern nämlich, in kleinen treibt sie dieses Geschäft schon seit lange. Es steht jedoch zu hoffen, dass das Heldengeschlecht der Jules Janin, Fiorentino u. A. m. sich wohl bald auf deutschen Boden werde verpflanzen lassen und würdige Schösslinge treiben werde. Vielleicht ist gar schon zu Leipzig das Seminar dafür gegründet.

Welcher Sterbliche vermag es, dem Laufe dieser unheilvollen Zustände ins Rad zu greifen und Besserung zu bewirken, von der wenigstens die Zukunft (nicht die Zukunfts-Musik) profitiren kann? Die Gegenwart ist und bleibt verstimmt, läge es gleichwohl in der Menschen Macht und Möglichkeit, das Kunstrichter-Amt wieder in die Hände eines einzigen Tribunals nieder zu legen, wie das einst zu Leipzig gewesen, und verspräche dieses neue Tribunal gleichwohl „absolute Unparteilichkeit“, wie dies zu unserem nicht geringen Erstaunen in dem Prospectus der „Blätter für Musik“ geschieht, deren Erscheinen unter Redaction des Herrn L. A. Zellner in Wien bevorsteht — in jenem Wien nämlich, wo bisher die simple Unparteilichkeit zu den absoluten Unmöglichkeiten gehörte und Musik-Organe meist auf Sand gebaut hatten. Jenu, Glück auf, muthiger Mann*)!

A. Schindler.

Aus Frankfurt am Main.

Zu den bedeutendsten Erscheinungen in der Oper im Laufe dieses Winters gehört Cherubini's *Medea*, die nach langjähriger Entfernung Capellmeister Schmidt am 1. März zu seinem Benefice gegeben hat, und zwar mit den von Franz Lachner hinzu geschriebenen Recitativ. Frau Leisinger, die Gemahlin eines in Stuttgart prakticirenden Arztes, die kurze Zeit hindurch ein Engagement an unserem Theater angenommen hatte, um ihrem früheren künstlerischen Berufe nicht ganz fremd zu werden, sang die Titelrolle. Eine Sängerin, die sich an Cherubini's *Medea* wagt, muss ein starkes Bewusstsein ihrer geistigen und physischen, überhaupt künstlerischen Kräfte besitzen; denn die Aufgabe ist eine der grössten und schwierigsten in dem umfassenden Gebiete dramatischer Gesangskunst und übertragt, vornehmlich in Bezug auf physische Anforderung, eine *Donna Anna*, *Rezia*, *Fidelio*, *Vestalin* bei Weitem. Frau Leisinger, von einer der Rolle ganz entsprechenden Persönlichkeit unterstützt, befriedigte nicht nur in jeder Hinsicht, ihre Leistung als Sängerin und Darstellerin muss eine ausgezeichnete genannt werden, die von keiner der lebenden Kunstschwester überboten werden dürfte. In dem kurzen Zeitraume von neun Tagen diese Partie mit gleich siegreicher Kraft drei Mal durchzuführen, zeugt von äusserst seltener Begabung. Die würdige Künstlerin, bereits wieder in ihren Familienkreis zurückgekehrt, hat sich ein dauerndes Andenken bei unserem für wahrhaft Grosses noch empfänglichen Publicum durch diese ihre Leistung gesichert; das bezeugte ihr das stets gefüllte Haus und der aussergewöhnliche Beifall, der ihr in jeder Vorstellung durch allgemeines Hervorufen nach jedem Actschlusse zu Theil geworden. Jeder fühlte, dass man ihr allein diesen Hochgenuss zu danken habe. Die heimischen Kräfte wirkten aber auch alle mit warmer Theilnahme zum Gelingen des unvergänglichen Werkes mit und verdienten Anerkennung. Es war nirgend Störendes im Ensemble bemerkbar.

Die gegenwärtige Inszenesetzung dieser Oper, die zum ersten Male 1797 in Paris auf die Bühne kam, geschah getreu nach der gedruckten Partitur. Die im Theater-Archiv befindliche soll durch Guhr's geübtes Secirmesser, nach Art gefälliger oder leichtsinniger, um logischen Nexus sich wenig kümmender Theater-Capellmeister, etwas grausamlich verstümmelt sein. Die frevelnde Hand des Capellmeisters,

gute Sänger; — Je mehr von Weisheit und Fortschritts-Geschrei überströmende Compositions- und andere Lehrbücher, desto weniger wissenschaftlich ausgebildete Componisten u. s. w., überlässt der Verfasser anderen Federn zur Ausschmückung.

*) Die Schilderung noch anderer, sich aufdringender Parallelen, z. B.: Je mehr gedruckte Gesangs-Methoden, desto weniger

die zu den Beethoven'schen Sinfonieen Posaunen zu setzen gewagt, hatte auch Cherubini's Medea mit drei Posaunen versehen, um die Oper für sein Publicum zu appretiren und geniessbarer, d. h. lärmender, zu machen.

Nicht genug zu loben ist, was Lachner an diesem erhabenen Werke gethan und mit welchem Geschick er es gethan. Man konnte der Sache nicht mehr nützen, als durch Beseitigung des Dialogs. Vermittels des Recitativs wird das Hochtragische in allen Theilen in erwünschte Uebereinstimmung, resp. in Einheit gebracht, die durch unvortheilhafte Sprach-Organe mancher Sänger allein schon gefährdet werden konnte.

Gluck's Iphigenia auf Tauris — mit Frau Anschütz — wird zur Aufführung vorbereitet. Sie sehen, dass nach so vieler Zukunfts-Musik, die unseren Opernsfreunden seit drei Jahren vorgeführt worden, wir plötzlich classisch, ja, erzclassisch zu werden beginnen, um vielleicht gar in der Classicomanie mit anderen hiesigen Instituten zu rivalisiren. Möglicher Weise kommen unsere Operisten sammt dem Capellmeister auf diesem Wege dahin, mehr kühne Griffe in das Repertoire der älteren französischen Oper zu machen und der lebenden Generation zu zeigen, Welch grosse Schätze im Staube der Archive liegen, die nur gebildete Sänger und gewandte Darsteller suchen, um einen guten Theil der modernen Opernzwitter alsbald dahin zu schicken, wohin sie eigentlich gehören. Mag immerhin Paer's lustiger Schuster, der im Laufe dieser Woche noch in Scene geht, den Reigen eröffnen. Indess wollen wir einer der feinen und graziösen Opern von D'Allairac, Isouard, Berton und Boieldieu, vielleicht auch den ernsteren Cherubini'schen und anderer Meister jener Kunst-Epoche im kommenden Winter getrost entgegen harren.

A. S.

Aus London.

Den 10. März 1855.

Am Donnerstag den 8. d. Mts. feierte die *Society of Musicians* ihren hundert siebenzehnten Stiftungstag in der Freimaurerhalle. Zu diesem segenbringenden Vereine hat bekanntlich Händel den Grund gelegt*). Noch immer ist wahr, was Dr. Burney vor fast hundert Jahren von dieser Gesellschaft sagte: „Kein wohlthätiges Institut kann mit mehr Redlichkeit und Sparsamkeit ver-

waltet werden, als dieses, da mit Ausnahme einer geringen Entschädigung für den Secretär und Cassirer und der Druckkosten die Directoren alle übrigen Verwaltungs-Ausgaben aus ihrer Tasche bezahlen.“ Und das ist, wie jeder weiss, der die Kosten der hiesigen Meetings u. s. w. bei ähnlichen Gesellschaften kennt, keine Kleinigkeit. Charakteristisch ist die Bemerkung des „Express“, dass „in einer Zeit, wie die gegenwärtige, wo ein so grosser Theil der Einnahmen wohlthätiger Stiftungen ihrem Zwecke entzogen wird und in Gestalt von Besoldungen und Verwaltungskosten in die Taschen von Privatleuten fliesst, dieser Zug der *Society of Musicians* nicht genug gerühmt werden könne“.

Nach dem Rechenschafts-Berichte hat der Verein im Jahre 1854 eine Einnahme von 3044 Pf. St. (etwa 20,000 Thlr.) gehabt [also 46 Pf. mehr, als im Jahre 1853], wo von nicht mehr als 235 Pf. für Verwaltungskosten verwandt worden sind. An Zinsen von Eigenthum hat er 1833 Pf. eingenommen, der Rest ist durch Beiträge der Mitglieder (über 600), durch Subscriptionen und Concerte eingegangen, darunter 75 Pf. von Ernst, und vom Hause der Pianofabricanten Broadwood u. S. im Laufe der Zeit eine Summe, welche gegenwärtig 1000 Pf. übersteigt. Während des Jahres sind 2037 Pf. an Pensionen für bejahrte Musiker, Witwen und Waisen gezahlt, der Rest der Einnahme zu ausserordentlichen Unterstützungen in Krankheiten, bei Todesfällen, an Erziehungs-Prämien u. s. w. verwandt worden.

Die Versammlung war sehr zahlreich und hatte alle Künstler von Bedeutung, die hier wohnen oder anwesend waren, vereinigt. Die Feier wurde durch musicalische Aufführungen, wozu Ernst und andere ausgezeichnete Künstler mitwirkten, verschönert.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Das zweite Abonnements-Concert des Männergesang-Vereins unter Leitung des k. Musik-Directors Herrn F. Weber fand am 11. d. Mts. unter sehr zahlreicher Theilnahme und zu grosser Befriedigung des Publicums Statt. Das Programm enthielt unter seinen 15 Nummern viele neue Gesänge, von denen Hiller's Chor „Sonnenaufgang“, Schärtlich's „Hoffnung“ und dessen „König im Mohrenland“ am meisten gefielen. Auch Mozart's *Ave verum* mit Begleitung des Harmoniums machte eine gute Wirkung. Die Solo-Vorträge der Herren DuMont und Pütz wurden mit Recht mit ganz besonderem Beifall aufgenommen; namentlich übte der schöne Bariton des Herrn DuMont, welcher diesen Abend ganz vorzüglich bei Stimme war, so dass er auch über die schlechte Akustik des Casino-ales siegte, seinen vollen Zauber aus, während bei Herrn Pütz besonders die Lieblichkeit des Tones und des Vortrags fesselte. Der Chor, merkwürdiger Weise zahlreicher besetzt als sonst, zeichnete sich durch seine bekannten Eigen-

*) Siehe die Geschichte der Entstehung der Gesellschaft in Nr. 28 des Jahrgangs 1854 dieser Blätter in der Nr. II. unserer Artikel „Ueber die musicalischen Zustände in London“. Die Redaction.

schaften der Präcision und feinen Nuancirung, so wie durch den schönen Gesammtton aus, zu welchem besonders die Klangfülle der Bässe beitrug. Die alte Garde lebt noch!

Capellmeister Hiller unterstützte das Concert durch seine freundliche Mitwirkung, so wie auch Fräul. N. Hartmann (welche die Arie „Höre, Israel“ von Mendelssohn und zwei Lieder von Hiller, welche ihr der Herr Componist selbst begleitete, mit Beifall vortrug) und Herr Breunung, der mit Hiller dessen Variationen für zwei Claviere auf „Lützow's wilde Jagd“ spielte. Hiller gab auch noch eine kurze freie Phantasie zum Besten.

Hiernach sind die in manche Blätter aufgenommenen Gerüchte und Ubertreibungen von Uneinigkeit und einem „Geiste der Auflösung“ in dem körner Männergesang-Verein zu berichtigen. Es ist allerdings zu bedauern, dass eine Zahl von Mitgliedern (etwa 30) geglaubt hat, austreten zu müssen; allein das kann einen Verein, der auf einem solchen Kunststreben, auf solchen Kräften, auf einem solchen Leiter und auf einer so ruhmvollen Geschichte beruht, wie der hiesige, nicht erschüttern, geschweige denn zerstören.

Am Dienstag den 13. d. Mts. fand die fünfte Soiree für Kammermusik im Saale des Hotel Disch Statt. Ein neues — wir wissen nicht, ob bloss uns, oder überhaupt neues — Quartett für zwei Violinen, Bratsche und Bass von Ed. Franck in F-moll zeigte, wie alles, was Franck schreibt, den tüchtigen und ernst strebenden Musiker; doch fanden wir weniger Phantasie und Schwung darin, als in anderen neueren Compositionen desselben, das Scherzo ausgenommeu, welches in jeder Hinsicht ausgezeichnet werden muss. Sodann hörten wir Beethoven's heiteres A-dur Quartett (Op. 18, Nr. 5) durch die Herren Hartmann, Derckum, Peters und Breuer ganz vortrefflich vortragen; namentlich die Variationen entzückten Alle. Herr Breunung spielte zwischen den beiden Violin-Quartetten die Sonate en Fantaisie von Beethoven, Op. 27, Nummer Eins, in Es-dur, welche selten zu öffentlicher Production gewählt wird, wodurch der meisterhafte Vortrag derselben desto interessanter wurde — aber auch wohl nicht viel mehr als das, denn es fehlt dieser Composition bei allem ihrem Werthe doch das Hinreissende und unmittelbar ins Herz Dringende der übrigen Beethoven'schen Musik. F. Schubert's Trio in Es für Pianoforte, Violine und Cello (die Herren Breunung, Hartmann und Breuer) machte den Schluss. Es ist fast nicht zu begreifen, dass Schubert bei seinem Leben nicht die verdiente Anerkennung fand; diese Thatsache lässt sich nur schwer durch die Incorrectheit der Form und die damit zusammenhangende übermässige Länge aller seiner Instrumentalsachen erklären, da, abgesehen von diesen Mängeln, die allerdings seine allgemeine Verbreitung auch jetzt noch hindern, ein unerschöpflicher Reichthum von Melodie und eine wundervolle, lebensfrische Phantasie ihn unter die grössten Tonkünstler stellen. Die Ausführung des grossen Trio's war vortrefflich.

Weimar. Am 17. Februar war Hof-Concert, welches H. Berlioz dirigierte. Er führte von seinen Compositionen auf: Bruchstücke aus „Romeo und Julie“ und aus „Faust“, „La Captive“ von V. Hugo für Altstimme und Orchester, Künstler-Chor und Schwur aus seiner Oper „Benvenuto Cellini“. Franz Liszt spielte ein neues Concert eigener Composition für Pianoforte mit Orchester.

Leipzig. Julius Rietz geht nicht nach Dessau; er hat einen neuen Contract für die Direction der Gewandhaus-Concerde auf sechs Jahre abgeschlossen.

Die leipziger Neue Zeitschrift für Musik spricht sich sehr anerkennend über F. Hiller's Compositionen aus, namentlich über die Sinfonie „Im Freien“, die grossen Variationen für Pianoforte, die Ouverture zu Phädra, die Serenade für Pianoforte, Violine und Violoncell, welche Hiller in dem 16. und 17. Abonne-

ments-Concerde im Gewandhause und in einer Quartett-Soiree vorgeführt hat.

Alexander Dreyschock, der in Kopenhagen eine Reihe von Concerten gegeben, wurde vom Könige von Dänemark nach Frederiksborg eingeladen. Als er sich empfahl, um nach der Stadt zurück zu fahren, gab ihm der König ein Päckchen Cigarren mit auf die Fahrt; sie waren in Bankscheine von 100 Thlrn. eingewickelt.

Der so genannte Carneval von Venedig, den alle reisenden Violin-Virtuosen, seitdem Ernst das Stück also getauft und als sein Eigenthum der Welt eine Zeit lang vorgesetzt, sich als Zugstück für die grosse Menge angeeignet haben, hat seinen Ursprung (nach einer Notiz von L. Rellstab) in Paganini. Er behandelte ihn als das, was er ist und bleiben sollte, als ein kleines, graziöses Spielwerk, das er als eine artige Zugabe in den Kauf des Abends gab, während er vorher ganz andere, mächtige Gewichte in die Wagschale gelegt hatte. Eben so unbefangen, leichthin war sein Wesen beim Vortrage. Er tändelte mit der Melodie, improvisirte Vieles, wechselte mit den Variationen, liess zwar die Geige auch einige seltsame Grimassen ziehen, allein nur in sehr umschränkter Gränze; der Hauptsache nach blieb das Stück eines der spielenden Grazien, eine Blumenkette, scheinbar ohne Ende, von der er so viel abwickelte, als ihm gerade im Augenblicke gut dünkte. Aber Alles war umduftet von einem unnachahmlichen Hauch der Grazie. Im Lauf der Jahre und für andere Spieler hat sich dieses Verhältniss des Stückes zur Virtuosität jetzt wesentlich verändert. Es wird zu einer Haupt-Aufgabe, zwar nicht der Kunst, aber doch des Erfolgs gemacht. Für Paganini blieb es auch in der letzteren Beziehung nur eine Neben-Aufgabe, ein kleines Agio, das er auf seine schweren Goldstücke zahlte. Der Beweis davon liegt darin, dass er es in seinen zwölf Concerten in Berlin gar nicht zum Vorschein brachte, wohl aber in Leipzig auf der Messe.

Ankündigungen.

Rheinische Musikschule in Köln, unter Oberleitung des städtischen Capellmeisters Herrn Ferdinand Hiller.

Das Sommer-Semester beginnt mit dem 16. April. Die Prüfung der neu aufzunehmenden Schüler findet Freitag den 13. April, Vormittags 10 Uhr, im Schul-Locale (St. Marienplatz Nr. 6) Statt. Anmeldungen zur Aufnahme wolle man an das Secretariat (Marzellenstrasse Nr. 35) gelangen lassen, so wie sich an vorbesagtem Tage vor der Prüfungs-Commission einfinden.

Das Lehrgeld für den gesammten Unterricht beträgt 80 Thaler jährlich in vierteljähriger Vorausbezahlung.

Ausführliche Prospekte, so wie sonstige Auskunft werden auf schriftliche Anfragen von dem Secretariate ertheilt.

Köln, im März 1855.

Der Vorstand der Rheinischen Musikschule.

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung nebst Leihanstalt von BERNHARD BREUER in Köln, Hochstrasse Nr. 97.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in mindestens einem ganzen Bogen; allmonatlich wird ihr ein Literatur-Blatt beigegeben. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.